
Probst, Peter. *Osogbo and the Art of Heritage. Monuments, Deities, and Money.*

Indianapolis, Indiana University Press, 2011, 207 p., bibl., ill.

Florent Souvignet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafraicaines/18572>

DOI : 10.4000/etudesafraicaines.18572

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Florent Souvignet, « Probst, Peter. *Osogbo and the Art of Heritage. Monuments, Deities, and Money.* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafraicaines/18572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafraicaines.18572>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Probst, Peter. *Osogbo and the Art of Heritage. Monuments, Deities, and Money.*

Indianapolis, Indiana University Press, 2011, 207 p., bibl., ill.

Florent Souvignet

PROBST, Peter. — *Osogbo and the Art of Heritage. Monuments, Deities, and Money.* Indianapolis, Indiana University Press, 2011, 207 p., bibl., ill.

- ¹ Plusieurs thématiques parcourent le livre de l'anthropologue allemand (professeur à la Tufts University) Peter Probst, *Osogbo and the Art of Heritage*, mais une problématique se dégage et structure l'ensemble : la notion d'héritage. L'auteur aborde un aspect désormais bien documenté de l'histoire de l'art moderne en Afrique, celle d'Osogbo — ville du centre-ouest du Nigeria, située en pays yoruba — qui devint dans les années 1960-1970 un pôle culturel important. En effet, des ateliers et des projets artistiques ont joué le rôle de catalyseur de la scène artistique nigériane. Différents projets y furent menés simultanément par des intellectuels, expatriés ou nigériens, qui cherchèrent à former aux techniques artistiques une classe émergente d'ouvriers qualifiés. Susanne Wenger, une artiste autrichienne ayant adopté la religion yoruba, y lança un projet de reconstruction de sanctuaires avec l'aide d'artistes locaux, parmi lesquels Buraimoh Gbadamosi et Abedisi Akanji qu'elle initia à la sculpture sur ciment. Le couple composé du critique allemand Ulli Beier et de sa femme artiste peintre Georgina Beier, organisa à Osogbo dans le cadre du Mbari Mbayo, différents ateliers destinés à former des artisans locaux, souvent maçons, à la fabrication d'objets décoratifs en ciment, ainsi qu'à la gravure et à la peinture. Plus qu'un simple travail de médiation, il s'agit d'un véritable renforcement du lien entre renouvellement des formes et respect des traditions et des croyances locales. Derrière ces initiatives se cache un présupposé clair : l'idée de la mort prochaine des cultures africaines des suites de la colonisation.

L'enjeu sera aussi d'exposer et de produire de nouvelles images pour les États postcoloniaux naissants⁴³. La toile de fond historique, à savoir la veille des Indépendances, est donc cruciale pour comprendre ce sentiment de perte qui, pour beaucoup, a servi de moteur à la mise en place de ces ateliers.

- 2 À certains égards, l'ouvrage de Probst vient combler une lacune et mettre en perspective le sujet d'une manière relativement inédite. En effet, le livre porte non seulement sur l'École d'Osogbo mais aussi sur les causes et le prolongement qu'elle a pu avoir notamment avec l'inscription du bois sacré sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco en 2005. Le livre insiste bien sur le fait que l'histoire culturelle et patrimoniale de la ville n'a nullement commencé avec l'intervention de S. Wenger et ne se résume pas à la période des Indépendances. La ville d'Osogbo est réputée pour son festival dédié à Osun, divinité majeure de la cosmogonie yoruba. Cette histoire n'a pas non plus cessé avec le départ des époux Beier du Nigeria en 1966. L'ouvrage s'ouvre donc sur la question de la réappropriation de la notion d'héritage et écarte l'idée selon laquelle l'apparition de ces écoles artistiques serait le seul fait des expatriés, même si ces initiatives ont permis à ces derniers d'endosser le « statut de sauveurs »⁴⁴ culturels.
- 3 Le premier chapitre, « L'héritage comme source », expose la thématique principale. Probst parle de cohabitation d'une histoire « mythique » avec une histoire « traditionnelle » pour évoquer la mise en place du « bois sacré », lieu à proximité de la rivière dédié au culte d'Osun, où allait s'ériger un ensemble de statues et de temples. Le premier problème auquel ont dû faire face les thuriféraires de l'École d'Osogbo concernait la fragilité de la notion de modernisme au Nigeria ainsi que le rejet progressif de la religion yoruba du fait de l'islamisation progressive de la région. Ce chapitre explore la relation entre localité et divinité en tentant d'historiciser le lien entre le culte d'Osun et l'École d'Osogbo toujours avec l'idée de ne pas limiter l'existence de cette dernière aux seules initiatives de Wenger. L'auteur rappelle ainsi qu'il est possible de faire remonter l'importance de ce culte dans la ville au XVII^e siècle. Dans le chapitre suivant, Probst continue d'explorer le contexte immédiat de la naissance de l'École. Il relève ainsi l'ambiguïté d'une telle entreprise dans la mesure où celle-ci reposait sur une tension entre la création *ex nihilo* d'une « tradition », ou plus précisément d'un certain rapport au passé, et l'invitation voire l'injonction à créer un langage formel nouveau. Il s'agissait aussi dans l'esprit des expatriés de favoriser un cadre permettant de renouveler l'« estime »⁴⁵ accordée aux artistes dans le contexte de nations naissantes. Probst se penche ensuite sur les prémices de l'histoire de l'École, puisqu'il décide de revenir sur l'origine même du goût et des inclinaisons des participants occidentaux. Il montre ainsi qu'une certaine vision spontanéiste de la création artistique, loin d'être le fruit du hasard, relève au contraire d'une histoire bien particulière. Dans un sous-chapitre intitulé « Revitaliser l'esprit créatif » (p. 36), il revient sur les tenants d'une telle conception : l'influence du surréalisme, les théories de l'art brut et les écrits de Jean Dubuffet, ainsi que la collection du docteur Prinzhorn. L'artiste Suzanne Wenger et le professeur de littérature Ulli Beier étaient, en effet, loin d'ignorer ces éléments. En somme, la naissance de l'École peut se résumer à la conjonction de deux histoires bien identifiées, entre l'Europe et le Nigeria.
- 4 En mars 1962, le premier Mbari Mbayo ouvre donc ses portes. Il s'agit d'abord d'un club littéraire organisé autour de réunions qui constitueront l'antichambre des futurs ateliers. Si ces éléments sont bien connus de l'historiographie d'Osogbo, l'intervention du régent de l'époque, l'Ataoja Adenle, en tant que maître de cérémonie est un fait

souvent négligé. Le premier atelier mené par Denis Williams et Georgina Betts (future Mme Beier) a ouvert ses portes l'année suivante en 1963. L'été 1964 Georgina organisera le troisième atelier, décisif pour l'histoire du mouvement. Probst continue son analyse de la notion d'héritage non plus à travers son ancrage dans le passé mais en tant que « projet » construit et prémédité (« *heritage as project* »). C'est à ce moment qu'il entame le compte rendu détaillé de son terrain. Il commence par se rendre à l'anniversaire de Suzanne Wenger, résidant encore au Nigeria en 2008. Alors âgée de 90 ans, elle a été témoin des différents stades de la rénovation du bois sacré depuis son rejet, sa lente acceptation et sa nouvelle légitimité. Le bois sacré devient un élément crucial de l'économie locale autour duquel s'organise le festival qui trouve progressivement un second souffle vers les années 1970. Ce rôle de transition dans la perception du travail de Wenger est en partie lié, selon Probst, à l'impact du FESTAC 1977. Alors que la plupart des artistes de l'école furent exclus de la sélection officielle à l'exception de Jimoh Buraimoh, l'auteur voit dans cet événement la marque d'une sensibilité accrue pour le pouvoir de légitimation de la culture. Ce tournant a des conséquences non pas tant sur l'École que sur la ville d'Osogbo, comme nouveau pôle d'attraction touristique. Chronologiquement, c'est donc au moment du FESTAC qu'émerge l'idée d'orienter la fonction du bois sacré autour d'un festival dépouillé de ses connotations religieuses et orienté vers le tourisme. C'est sans succès que Wenger s'est opposée à une telle orientation.

- 5 À partir des années 1980, nombre d'artistes de la première génération d'Osogbo investissent dans l'immobilier et diversifient leurs activités : Jimoh Buraimoh ouvre un hôtel et un *night club*, Twin Seven Seven son Paradise Resort près de la ville de Sekola. Le déclin de l'École d'Osogbo s'amplifie et ces investissements s'avèrent souvent peu fructueux. Il faut attendre le début des années 2000 pour constater un regain d'intérêt pour le travail des artistes ainsi que des retombées financières substantielles du festival. Ce processus s'achèvera en 2005 par la consécration patrimoniale de la forêt sacrée d'Osun-Osogbo par l'Unesco⁴⁶.
- 6 Dans le chapitre « Heritage as Style », Probst s'interroge ensuite sur la capacité de l'École à impulser un style visuel identifiable. Les expositions internationales entamées en 1966 déclinent rapidement et la transformation opérée vers 1980 consiste à réaliser des travaux diversement homogènes dans le but plus ou moins assumé d'assurer un succès commercial pour chacun. Probst ne tombe pas dans le simplisme qui aurait pu consister à réduire les artistes à des individus intéressés, dépossédés de tout moyen d'agir sur leur environnement. Cette inclinaison vers une certaine homogénéité stylistique relève selon lui d'un rapport bien particulier à la modernité où respect de la tradition et du travail des aînés prime sur l'invention de formes radicalement nouvelles.
- 7 Dans le chapitre intitulé, « Heritage as spectacle », Probst s'attache à décrire le festival d'Osun avec plus de précision. Cette assise empirique confère à l'ouvrage une solidité argumentative non négligeable. C'est à ce moment de son récit que l'auteur aborde la question de la sécularisation progressive du festival, mouvement qui s'accommode avantageusement avec le développement du tourisme. Cette question de la commémoration est prolongée dans l'avant-dernier chapitre (« Heritage as remembrance ») où Probst réussit, et c'est une des forces de l'ouvrage, à lier entre eux les trois sujets : la création du bois, la naissance de l'École et la revitalisation du festival. Il insiste ainsi sur le rôle des acteurs nigériens et, en particulier, des pouvoirs

politiques locaux dans ce processus de légitimation. La royauté a non seulement autorisé mais aussi favorisé l'instauration des statuettes réalisées par Wenger et ses acolytes. De plus, c'est ce même pouvoir qui participa activement à dépouiller le festival de ses connotations religieuses au profit de l'instauration d'un acte de commémoration collective, perçu comme plus neutre. Avec le lent déclin de l'École d'Osogbo (p. 122), la nécessité d'assurer une forme de légitimité et de prestige social à travers un événement public et un lieu — plutôt que par des ateliers ou des galeries — est apparue comme une solution pérenne pour les dignitaires locaux. Les tensions religieuses ont également favorisé ce mouvement. Le roi, alors musulman, ne peut complètement cautionner un événement animiste sans voir sa légitimité remise en question par les autorités religieuses. Il a donc cherché concrètement à « diminuer le contenu religieux du festival pour le représenter [...] comme un événement social de commémoration et de remémoration »⁴⁷ (p. 123). Parallèlement, le pouvoir politique s'est attaché à construire une histoire et un patrimoine local. Probst rappelle l'importance que joua la photographie dans ce processus⁴⁸. Il résume cette tension en soulignant que si « le projet d'histoire de la ville était fait d'aspirations pour un futur radieux, le projet du bois sacré cherchait à renouveler un passé glorieux »⁴⁹ (p. 127). La royauté finit par accepter les interprétations religieuses du festival, qui devient un symbole identitaire pour la région et le bois un « symbole de la vitalité et de l'extension globale de la religion yoruba postcoloniale »⁵⁰ (p. 136).

- 8 Le dernier chapitre (« Heritage as control ») apporte une conclusion probante à l'ouvrage en évoquant l'idée d'une forme de contrôle du politique par le biais de représentations culturelles. Probst s'interroge alors sur les réelles motivations du pouvoir royal de l'époque⁵¹ dans cet effort de restauration et de reconfiguration du bois sacré. La fondation des lieux de mémoire liée à l'émergence de la jeune nation nigériane est un point largement négligé dans les textes de Beier. Ces tensions liées au contrôle religieux et politique du lieu sont des éléments cruciaux pour comprendre une histoire trop souvent réduite au seul fait d'expatriés occidentaux. Selon Probst, le travail de Wenger aura permis d'accompagner des changements sociaux déjà en marche sans en être l'impulsion, participant ainsi à un « environnement médiatique changeant »⁵² (p. 150) du fait d'un contexte historique large. C'est là une perspective souvent minorée dans les autres publications sur la question. Soulignant la double fonction politique et économique du bois, Probst va même jusqu'à émettre l'hypothèse que moins qu'une série d'œuvres d'art, c'est en tant que média qu'il serait opportun d'analyser cet ensemble.
- 9 Dans une très large mesure, ce livre est autant un ouvrage anthropologique qu'historique et, à ces deux titres, il faut reconnaître à Peter Probst le mérite d'avoir effectué un travail de prospection remarquable sur la question de l'historicité de l'objet ethnographique. L'histoire de l'École est sans cesse remise en perspective, et le compte rendu du festival est construit autour d'une enquête ethnographique solide. L'intérêt de ce livre se loge tout à la fois dans l'enquête, les perspectives, que dans les liens de causalité proposés. On pourra cependant regretter le caractère un peu forcé, voire artificiel, de l'application systématique du terme « *heritage* » à tous les chapitres, la thèse de l'auteur se substituant ponctuellement à un suivi rigoureux de ses observations, mais ce procédé participe d'un travail de détachement salutaire du registre monographique attendu.

NOTES

43. « The aim of the European initiators of the Osogbo movement and their collaborators was to produce “new images” which would reflect the shift from colonial rule to independence » (p. 9).
44. « Europeans who came to rescue of African art through their projects of revitalization assumed the status of saviors » (p. 6).
45. « The rationale behind this was the attempt to provide Yoruba society with renewed self-esteem and positive attitude towards its own past religious practices and beliefs » (p. 45).
46. Sur cette question, voir S. COUSIN & J.-L. MARTINEAU, « Le festival, le bois sacré et l'Unesco. Logiques politiques du tourisme culturel à Osogbo (Nigeria) », *Cahiers d'Études africaines*, XLIX (1-2), 193-194, 2009, pp. 337-364.
47. « The king tried to diminish the religious content of the festival and to represent it instead as a social event of commemoration and remembrance. »
48. « The use of photography is especially important to incorporate image-work into a national narrative, and in doing so effectively “tamed” and demystified the works religious appeal » (p. 136).
49. « But whereas the town history project was aspirational of a bright future, the grove project sought to renew a past glory. »
50. « The palace seems to have become at ease with religious interpretations of the festival in view of the international embrace and recognition of the Osun grove and festival as a symbol of the vitality and global extension of postcolonial Yoruba religion. »
51. « Why did the Osogbo palace give Wenger the authority to reshape the groove ? » (p. 10).
52. « Against the backdrop, Wenger's artistic reshaping of the Osun grove offered a means to cope with the changing media environment. »